

¿PODEMOS AÚN HOY APRENDER ALGO DE LA ESTÉTICA DE ADORNO?

Albrecht Wellmer

Resumen

El presente trabajo consiste en una revisión crítica de la estética de Theodor W. Adorno que se propone, por un lado, brindar una lectura que rescate sus aspectos aún actuales para el análisis del arte contemporáneo, haciendo hincapié principalmente en tres de ellos: la interdependencia entre crítica y filosofía del arte, la negatividad y la doble caracterización del arte como autónomo y *fait social*. Por otro lado, se señalan también sus limitaciones, centrándose en la consideración de la filosofía de la música de Adorno, en especial en lo referido a su visión negativa de la "música baja" de su tiempo, identificada con los productos de la industria cultural. Contra la perspectiva totalizante de Adorno, se ofrecerá, en este sentido, una valoración alternativa mediante el análisis de ciertos movimientos del pop y el jazz a la luz de reflexiones de Diedrich Diederichsen y Angela McRobbie e incluso de algunas consideraciones marginales del mismo Adorno.

Palabras clave

Adorno-Teoría estética-Filosofía de la música-Industria cultural-Jazz-Pop

CAN WE STILL LEARN ANYTHING FROM ADORNO'S AESTHETICS TODAY?

Abstract

This work consists in a critical revision of Adorno's Aesthetics which intends, on the one hand, to give a reading of it able to rescue its up-to-date aspects, focusing on three of them: the interdependence between art criticism and philosophy of art, negativity and the double characterization of art as autonomous and *fait social*. On the other hand, the analysis points out Adorno's Aesthetics blind spots, concentrating on his philosophy of music, especially on his negative view on "low music" of his days, which he identi-

fied with cultural industry products. Against Adorno's totalizing viewpoint, this work offers an alternative evaluation through the consideration of certain pop and jazz movements in the light of some Diedrich Diederichsen and Angela McRobbie's insights, and even some marginal notes of Adorno himself.

Keywords

Adorno-Aesthetic Theory-Philosophy of Music-Cultural Industry-Jazz-Pop

ALBRECHT WELLMER

¿PODEMOS AÚN HOY APRENDER ALGO DE LA ESTÉTICA DE ADORNO?

Mi trabajo consta de dos partes: en la primera de ellas ofreceré una lectura de la estética de Adorno que, espero, dará a su filosofía del arte mayor relevancia con respecto al arte contemporáneo y la crítica de arte de la que la mayoría de sus críticos está dispuesta a concederle. En la segunda parte, destacaré algunas falencias de la estética adorniana; pese a que considero que éstas no invalidarán sus reflexiones fundamentales, podrán, de todos modos, obligarnos a reconsiderar parte del marco conceptual desde el cual Adorno ha articulado sus reflexiones.

I. LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE ADORNO EN CONTEXTO

1. En su *Dialéctica negativa*, Adorno ha dicho que la filosofía genuina “no sería sino la experiencia total e irreductible en el *medium* de la reflexión conceptual” (ND 13, 25). Esta sentencia funciona como una consigna que guía todas las reflexiones de Adorno acerca de la forma adecuada de teorizar filosóficamente y no menos aquellas que hacen a lo que la filosofía estética puede y debe ser. La consecuencia que extrae con respecto a la teoría estética es que la estética filosófica y la crítica de arte son inseparables entre sí; Adorno consideraba a sus análisis materiales de obras literarias y musicales como “momentos integrales de la teoría estética antes que algún modo de aplicación de la misma” (ÄT 494, 539). Lo que postula es una interdependencia entre la estética filosófica y la crítica de arte, sin la cual –esto es lo que quiere decir– la estética filosófica sería vacía y la crítica de arte, ciega.

Mientras que cualquier filosofía del arte necesita una experiencia de las obras artísticas críticamente articulada, especialmente aquellas que abordan el arte contemporáneo, la crítica de arte requiere de un momento de reflexión filosófica, no sólo porque de otro modo carecería de un marco conceptual fijo en el que apoyarse –por lo que precisa dar cuenta reflexivamente de las categorías desde las cuales se articula–, sino sobre todo debido a que el concepto mismo de arte, que ella presupone de manera implícita, se ha tornado notablemente controversial y problemático en el contexto del arte moderno.

La tesis adorniana de la necesaria interdependencia entre estética filosófica y crítica de arte muestra asimismo un rasgo más general acerca de su concepción de la estética. Ésta se formula desde el punto de vista del arte moderno, que de acuerdo con la perspectiva de Adorno ha hecho claramente reconocible la necesidad de dicha interdependencia, en correspondencia con el principio que establece que “los fenómenos artísticos más recientes deben echar luz por sobre todo el arte más que a la inversa” (ÄT 491 f., 533). “Dicho toscamente”, afirma Adorno, “Hegel y Kant fueron los últimos filósofos capaces de escribir grandes filosofías del arte sin entender nada de arte” (Frühe Einleitung, ÄT 458, 495). La estética de Adorno, en contraste, es, considero yo, junto con la de Walter Benjamin, a quien Adorno remite una y otra vez, la primera que, en tanto filosófica, se alimenta de un conocimiento profundo y críticamente articulado del arte contemporáneo y también la primera que toma a sus productos artísticos no sólo como ejemplos de categorías estéticas independientemente concebidas, sino como fenómenos claves para el desarrollo de tales categorías y, al mismo tiempo, para una reevaluación crítica del arte tradicional.

Uno de los interrogantes que los organizadores de esta conferencia han sugerido como tópico de discusión en su carta de invitación fue

si la estética filosófica “ha sido superada por la crítica y la historia del arte” y, podría agregarse, por los estudios culturales. A partir de lo que hasta aquí he dicho, debería haber quedado claro que aunque las reflexiones de Adorno en torno al arte no plantean esta pregunta explícitamente, se mueven, sin embargo, dentro del horizonte de la misma. En su ensayo “Ohne Leitbild”, ha escrito que considera que una estética filosófica general y normativa es hoy imposible (10.1, 291). Tal estética sería, según lo formula en el ensayo sobre “El arte y las artes”, un esfuerzo de carácter básicamente conservador, que apuntaría a “reducir el arte a categorías invariantes que son abierta o latentemente modeladas de acuerdo con el arte del pasado y aptas para difamar al arte contemporáneo y futuro” (10.1, S. 442). Adorno alude aquí a la fuerza normativa de un canon socialmente establecido de las grandes obras de arte, que tiende a tornarse socialmente efectivo a través de la definición de un criterio de lo que el arte es y debería ser, el cual puede volverse operativo de manera restrictiva no sólo en lo que hace a los procesos de producción y recepción artística, sino también en lo concerniente a la legislación institucional, los fondos públicos destinados al arte y la educación profesional de los artistas. Sin embargo, la fuerza normativa del arte establecido siempre amenaza a la producción de arte auténticamente nuevo, pues cada obra genuinamente novedosa –si es realmente tal– se relaciona *críticamente* con un mundo dado de normas estéticas. Esto resulta particularmente cierto en el caso del arte moderno, para el cual la reflexión sobre el propio concepto de arte y la crítica de las concepciones socialmente establecidas sobre lo que el arte es se han convertido en momentos integrales de la producción artística misma. La normatividad estética definida por un cuerpo dado de obras de arte es, por lo tanto, constantemente puesto en cuestión y trascendido por el propio arte. “Las obras de arte auténticas”, afirma Adorno, “son críticas de las pasadas” (ÄT 492, 533); el concepto de arte, en consecuencia, no puede ser capturado por una definición, sino que constituye algo que evolucio-

na históricamente (cf., “Die Kunst und die Künste”, 10.1, p. 448).

Si, sin embargo, fuera esto lo único por decir, la filosofía del arte habría perdido su objeto. Todo lo que podría afirmarse en términos generales sobre el arte sería algo como “todo vale” o “arte es lo que sea que se considere a sí mismo arte”, lo cual significaría, por otra parte, que la crítica de arte genuina, que siempre envuelve un juicio estético, habrá perdido su *raison d'être* junto con la filosofía del arte. Adorno, en cambio, considera que son precisamente los desarrollos revolucionarios del arte moderno aquellos que hacen a una nueva reflexión filosófica sobre la *idea* de arte posible y necesaria. Su *Teoría estética* es un intento de llevar adelante una idea normativa del arte no en el sentido de la prescripción de normas específicas que reflejasen lo que hasta entonces se haya erigido a sí mismo y haya sido reconocido socialmente como arte, sino más bien para dar cuenta de aquello que hace a la fuerza y a los potenciales transgresores del arte en tanto *artísticos* pensables y necesarios. Adorno ha llamado en cierto momento a tal concepción del arte *negativa*. El término “negativa” indica que esta concepción sólo puede especificar un núcleo mínimo de lo que distingue a las producciones artísticas como objetos de evaluación estética respecto de cualquier otra cosa que hallemos en el mundo de la realidad empírica o las formaciones simbólicas. Este núcleo mínimo de aquello común a las artes es aun para Adorno normativo, pero no en tanto prescripción de normas específicas para la producción de obras de artes, sino como una especificación de lo que sea una idea de arte *auténtico* (*gelungene*). Puesto que la proclama de Adorno es que precisamente es el arte moderno aquel que debería darnos la clave para descifrar una idea de arte tal, ubica desde el comienzo a su filosofía en el campo de los debates acerca del arte moderno y contemporáneo; Adorno adopta una postura definida en esta controversia, lo cual implica que discutir sobre su estética será inseparable tanto de la discusión acerca del fenómeno artístico como

del lugar de éste en un contexto social más amplio. Más adelante, señalaré ciertas falencias específicas en la estética de Adorno, las cuales, podría decirse, muestran que ésta conserva algunos rastros de una crítica normativa en el mismo sentido en que él impugna tal cosa. La cuestión, entonces, será establecer si lo que debería ser considerado como el núcleo de la filosofía adorniana puede sobrevivir a la crítica legítima de algunos de sus juicios de crítica de arte sustanciales.

Por supuesto, hablar de un “núcleo” de la filosofía de Adorno no está exento de dificultades; mas en esta oportunidad los problemas son de tipo hermenéutico. La tarea de interpretar textos consiste siempre en distinguir qué, desde el punto de vista del intérprete, es verdadero y qué falso, lo que equivale a iluminar aquello que es problemático en un texto. Es esto lo que siempre ha hecho Adorno mismo cuando se encargó de interpretar, por ejemplo, los grandes textos filosóficos de Kant y Hegel. Consecuentemente, cuando refiero a un núcleo productivo de la estética adorniana, mi interpretación será selectiva y crítica: intentaré tomar lo mejor de su estética –ilustraré lo que esto significa en un momento. Pero primero permítanme regresar a la tesis de Adorno según la cual, desde el punto de vista filosófico, sólo una concepción negativa del arte es posible en la actualidad. Ésta contiene, paradójicamente, una tesis positiva acerca del arte y es, al mismo tiempo, una tesis concerniente a la relación antitética del arte con la realidad empírica, es decir, una tesis acerca de la negatividad del arte mismo. El arte auténtico es, para Adorno, “negativo” en tres sentidos: es (1) negativo en tanto relacionado antitéticamente con la realidad empírica a través de su autonomía, esto es, como esfera independiente de validez *sui generis* no reductible a aquellas de la verdad, lo moramente bueno o lo socialmente útil; es (2) negativo por estar en relación crítica con una realidad social dada y (3) negativo en el sentido de trascendente a cualquier normatividad estética. Puesto que ya me he referido a este tercer aspecto de la negatividad del arte, diré,

en lo que sigue, algo acerca de los dos primeros –desde el punto de vista en que Adorno concibe tal negatividad. Como ya lo he mencionado, mi lectura de Adorno será selectiva, lo que significa, sobre todo, que haré caso omiso de aquellos pasajes de su *Teoría estética* en que “instrumentaliza” la concepción hegeliana del arte como aparición de la idea en servicio de una interpretación empático-utópica del arte auténtico. Considero que esta interpretación del arte es resultado de un residuo quasi-metafísico en la filosofía adorniana –no sólo en su estética– que no deseo discutir aquí; lo que creo es que la interpretación empático-utópica de las grandes obras de arte se debe a una sobreinterpretación filosófica de las experiencias estéticas empáticas que Adorno de otro modo, y más adecuadamente en términos fenomenológicos, describe con conceptos como “aparición”, “explosión” (*Plötzlichkeit*) o “estremecimiento”.

2. De aquí en adelante me dedicaré a discutir la concepción adorniana de la negatividad del arte centrándome en su tesis referida al “carácter doble del arte como autónomo y como *fait social*” (ÄT 6, 16). Comienzo con la controversial noción de autonomía estética, que ha sido utilizada tanto como criticada de modos muy diferentes. Con Adorno, lo empleo aquí para especificar el punto de vista desde el cual las obras de arte pueden ser evaluadas *en tanto* obras de arte –en oposición a, por ejemplo, tratados filosóficos, acción política, conducta social, artefactos técnicos u objetos de gusto o arreglos. De central importancia para la caracterización adorniana de la autonomía del arte son aquellos pasajes de *Teoría Estética* en los que describe la obra artística como “objeto escindido” –como “cosa” y “signo” o “configuración de los materiales” y “espíritu”– y en los que enfatiza la procesualidad específica de las obras de arte. Éstas son, como Adorno subraya una y otra vez, configuraciones de material sensible y, al mismo tiempo, “espíritu” o “écriture” (*Schrift*); en contraste con el empleo ordinario de los signos escritos, sin embargo, su materialidad

no desaparece en la lectura de esta *écriture*; más bien se hace sentir siempre como materialidad recalcitrante en y contra su carácter escritural. La última no es una observación completamente nueva; se encuentra prefigurada, por ejemplo, en la caracterización de la lírica por parte de Valéry como una vacilación prolongada entre el sonido y el significado. Lo verdaderamente relevante es que para Adorno el carácter doble de la obra de arte como cosa y signo, como configuración de los materiales y espíritu, es la fuente de la procesualidad específica del arte. Adorno no se refiere al carácter procesual de las llamadas “artes temporales”, sino a uno inherente a las obras de arte en general, incluso a los ejemplares de las bellas artes. Adorno lo describe de este modo: “Contrariamente a un estereotipo muy aceptado, el arte no es una síntesis; más bien oculta las síntesis con la misma fuerza con que las provoca” (ÄT 201, 209). En tono similar, habla de “la narración de Homero del episodio de Penélope deshilando por la noche lo tejido durante el día” como de “una alegoría del arte, aunque no consciente de sí misma.” (ÄT 267, 278). Es evidente que la procesualidad del arte entendida de este modo no puede ser accesible para una mirada objetivante que proceda desde fuera; lo será, en cambio, para una experiencia estética que la experimente como siendo aquella de esta experiencia misma. La experiencia estética de las obras de arte es siempre, en *cierto* sentido, la aprehensión de una configuración estética como un todo, una “lectura conjunta” de una multiplicidad de elementos. La procesualidad de la obra de arte, por lo tanto, debería manifestarse como una procesualidad específica que concierne a los esfuerzos sintéticos de una experiencia estética; la “realización” y el “ocultamiento” de la síntesis operados por la *obra de arte* tendría su correlato en una realización y un ocultamiento de la síntesis en la *experiencia estética*, es decir, en una interacción de síntesis –estructurales, materiales y hermenéuticas– que pueden tanto apoyarse como intersectarse o subvertirse entre sí. La configuración estética presentada por una obra de arte genuina, entonces, no sería accesible

al modo de un todo estético para una síntesis cualquiera o para una acumulación finita de síntesis, sino que representaría el correlato de una interacción de síntesis sin ningún resultado *definitivo*; siendo la obra de arte, como afirmaría Benjamin, un medio infinito de reflexión. Adorno elaboró esta consecuencia de su tesis referida a la procesualidad de la obra de arte sólo de manera rudimentaria en la “Primera introducción” a *Teoría estética*, mas tal elaboración permanece prácticamente ausente en el cuerpo del texto. La versión que aquí sugerimos fue articulada por primera vez por Ruth Sonderegger. Es posible, sin embargo, hallar en la “Primera introducción” una descripción de la procesualidad de la “comprensión” estética cercana a esta versión y que, al mismo tiempo, le añade algo a ella. Allí los esfuerzos sintéticos de la comprensión estética son caracterizados como un movimiento pendular, y esto es así porque, por un lado, dicha comprensión debe moverse en el interior de una configuración estética –como una mónada cerrada desde su interior (ÄT 257, 268)– y, por otro lado, debe ir más allá de la obra de arte –en tanto mónada que en su clausura, al mismo tiempo, refiere o representa aquello que es externo a ella (ÄT 257, 268). La obra de arte como configuración estética está desconectada de lo que le es exterior, es su propio contexto, una configuración de elementos cerrada a lo que está por fuera de ella y, sin embargo, es en su relación con el afuera del mundo y con las otras obras artísticas infinitamente permeable. La comprensión estética, por lo tanto, debe estar “dentro” y “fuera” de la obra de arte simultáneamente (Cf., ÄT 479, 520). No obstante, si tomamos seriamente la metáfora de la mónada, se torna claro que la dialéctica del “adentro” y el “afuera” descrita por Adorno ya apunta, implícitamente, a la procesualidad de la comprensión estética tal como la he caracterizado previamente. En rigor, sólo podemos hablar de la obra de arte como mónada cerrada al exterior si desatendemos al hecho de que esta mónada también se concibe como refiriendo o “representando” a lo que está por fuera de ella, es decir, si no la tomamos en

consideración en tanto configuración *estética*. Pero entonces se la reduce a su carácter cósmico, a una configuración de elementos materiales o acústicos junto con sus relaciones estructurales. El hecho de que esta configuración de elementos materiales –también– “represente” o “refiera” a lo que le es exterior señala el aspecto escritural o sígnico de la obra de arte. En el carácter doble de la mónada, por lo tanto, reaparece el carácter doble de la obra artística como signo y cosa. El “estar dentro” de la comprensión estética sería entonces la “lectura conjunta” de las cualidades materiales y las relaciones formales; su “estar fuera”, la aprehensión de las referencias de la obra artística al mundo y a otras obras. Lo único que queda por añadir, por lo tanto, es que el ir y venir de la comprensión estética entre el “adentro” y el “afuera” de la obra de arte no se detendrá en una lectura definitiva de su esencia estética.

En este punto conviene notar que Adorno entiende el carácter procesual de la obra de arte no sólo como algo que corresponde al modo procesual de la experiencia estética de ésta, sino también como histórico. El *ser* de la obra de arte, afirma Adorno, es un *devenir*. Las obras mismas cambian a lo largo de la historia de su recepción. La interpretación y la crítica del arte son, como sostiene Adorno, el lugar de este devenir (ÄT 277, 289). Esto conlleva la existencia de una constelación de trabajo, experiencia estética, formas de interpretación y crítica del arte que ha permanecido hasta ahora en gran parte implícita en mi presentación. El sentido de esta constelación es que la experiencia estética misma necesita clarificarse y continuarse en los modos de la interpretación y la crítica de arte. Éstos, como formas de explicar la obra de arte, no son sino prolongaciones de la experiencia estética misma y, por lo tanto, algo que ya está siempre comenzando o a punto de comenzar en el mutismo relativo de una confrontación estética genuina con las obras de arte. Es también esto lo que Adorno quiere decir cuando afirma –nuevamente, en la “Primera introducción”: “los

aspectos del arte que no pueden ser reducidos a la subjetividad y a la experiencia inmediata piden un esfuerzo de la conciencia y, consiguientemente, a la filosofía. La filosofía es inherente a toda experiencia estética, siempre que ésta no sea burda y bárbara. La obra de arte está a la espera de su explicación” (ÄT 483f, 524).

De lo que he dicho hasta aquí acerca de la constelación intrínseca de obra artística, experiencia estética y crítica de arte se sigue que el carácter procesual de la obra y de su experiencia estética debería manifestarse en una procesualidad correspondiente en el discurso estético. Tal cosa implica un *desideratum* relativo a los procedimientos de la crítica de arte. Ésta, en cuanto se ocupa del gran arte, debería clarificar y explicar la experiencia estética en sus momentos de inmediatez y en tanto interacción reflexiva de síntesis sin un resultado final definitivo en su organización textual. Considero que las interpretaciones de obras de arte más importantes de Adorno se comprenden mejor con esta idea en mente. Sus monografías sobre Berg y Mahler son ejemplos relevantes.

Los dos son textos paradigmáticos por el hecho de que en ambos las descripciones fisiognómicas, los análisis estructurales, las descripciones de los caracteres y campos sonoros, las referencias intertextuales –a otras obras musicales, incluyendo formas de lo que Adorno ha llamado música “inferior”–, las interpretaciones hermeneúticas y las referencias al contexto social están paratácticamente asociadas entre sí de modo tal que el mismo procedimiento de Adorno hace evidente que no existe ni un punto de referencia filosófico ni una síntesis definitivos del movimiento interpretativo. Cabe afirmar, por lo tanto, que a través de la organización textual de los mejores trabajos de crítica de arte de Adorno –aunque no siempre en sus ideas sobre el análisis musical– la procesualidad potencialmente infinita de la experiencia estética se hace explícita –cuestión que, evidentemente, no puedo

demostrar en el presente desarrollo.

3. Hasta aquí me he referido a un solo aspecto –el aspecto “formal”, podría decirse– de la idea adorniana de arte autónomo. Es de crucial importancia, sin embargo, remarcar que para Adorno la autonomía del arte y su calidad de *fait social* se encuentran inseparablemente conectados. El arte es un *fait social* no sólo en tanto posible objeto de investigaciones sociológicas o de estudios culturales, sino, sobre todo, a causa del modo específico en que contenidos sociales, históricos y existenciales que forman parte de las obras mismas, son reflejados, tematizados y confrontados por éstas. Cuando Adorno hace hincapié en el carácter doble del arte como autónomo y como *fait social*, sugiere que la clase de configuración estética (*die eigensinnige Durchbildung der Kunstwerke*) de la cual es correlato el juego reflexivo de la experiencia estética tal como la he descrito, sólo puede lograrse cuando las obras de arte reflejan o confrontan aspectos significativos de la realidad extra-estética a la que pertenecen. Ya en las primeras páginas de *Teoría estética*, Adorno afirma –aludiendo a la idea kantiana del desinterés de la experiencia estética– que tanto el desinterés como el “interés más salvaje” deben formar parte de la experiencia artística si no se quiere que desinterés se vuelva un sinónimo de indiferencia (ÄT 16, 24). “El momento de la historicidad es constitutivo de las obras de arte. Aquellas que son auténticas se entregan por completo al horizonte experiencial de su época, rechazando la pretensión de atemporalidad (...). Las obras de arte son más susceptibles de ser experimentadas genuinamente mientras mayor sea la coincidencia de su sustancia histórica con aquella del sujeto de tal experiencia” (ÄT 261 f., 272). Adorno hace énfasis en el “núcleo temporal” (ÄT 254, 264) de las obras de arte auténticas, incluso identifica el carácter procesual de las mismas con su núcleo temporal, y revierte la idea conservadora de que “las obras de arte son más inteligibles mientras más remotamente alejadas en el tiempo se encuentren del receptor” (ÄT

262, 273) –idea que considera una muestra de ideología burguesa; *inteligibles*, por lo tanto, son fundamentalmente las obras de arte del presente, la alegada inteligibilidad de las obras del pasado es una mera apariencia; sólo desde el horizonte del arte presente y de su experiencia pueden volver a tornarse inteligibles –es decir, tanto significativas como enigmáticas. Para argumentar en contra de la idea burguesa de la permanencia y la nobleza de las obras artísticas genuinas, Adorno llega incluso a tomar la idea del núcleo temporal de modo bastante literal: “Concebibles, y hoy quizás necesarias”, afirma, “son las obras que se inmolan a través de su núcleo temporal, sacrificando sus propias vidas al instante en que su verdad aparece. Para ellas, perecer no disminuye en lo más mínimo su importancia” (ÄT 254, 265).

En sus análisis materiales, no sólo en los que abordan obras musicales, Adorno ha descifrado una y otra vez los contenidos sociales e históricos que han penetrado las grandes obras de arte, ya sea como eco de la Revolución Francesa en la música de Beethoven o –“como en sueños”– aún en la música de Schumann (Beethoven 76); la “transfiguración del mundo objetivo dentro de un espacio interior de imágenes” (Mahler 219) en las sinfonías de Mahler, a las que Adorno adscribe rasgos de novela épica (Mahler 209) o la fragmentación del sujeto en las obras de Beckett y también en el monodrama *Erwartung* de Schönberg. De más está decir que Adorno no aboga por el arte “comprometido”; no Brecht –a quien critica su intolerancia por la ambigüedad (ÄT 344, 360)– o Eisler como compositor para el proletariado, sino Kafka, Beckett y Schönberg fueron sus artistas modernos paradigmáticos. “La modernidad radical”, sostiene Adorno, “preserva la inmanencia del arte, bajo la pena de su autoaniquilación, permitiendo que la sociedad penetre en sus configuraciones sólo de manera vaga, como en sueños, con los que desde tiempos inmemoriales se ha comparado a las obras de arte”. (ÄT 321 f, 336).

Para Adorno es también un *fait social* la “pérdida de sentido metafísico”, a la que considera una característica constitutiva de la modernidad como tal. Creo que estaba en lo cierto al argumentar que dicha pérdida se vio reflejada en la tendencia del arte moderno a negar el significado tanto como en sus formas fragmentarias y abiertas, es decir, en el rechazo de la obra de arte como todo cerrado, armonioso y orgánico. Este argumento, no obstante, se encuentra doblemente cifrado en los escritos de Adorno. Alude, *por una parte*, a que a través de la organización estética abierta, al modo de montaje o fragmentaria de las obras de arte moderno auténticas y por medio los “*shocks* de ininteligibilidad” a los que ellas dan lugar, la pérdida de un sentido metafísico omniabarcador llega a ser *presentada* o *articulada* en las obras de arte modernas. Sin embargo, en tanto que Adorno *reafirma* la pérdida de sentido metafísico en sus consecuencias productivas y emancipatorias, el argumento, *por otra parte*, equivale a decir que a través de los rasgos subversores de sentido del arte moderno, una idea de arte se ha vuelto consciente de sí misma y, retrospectivamente, ha logrado incluso iluminar a las obras de arte del pasado, no menos en sus rasgos subversores de sentido. De este modo, la pérdida de sentido metafísico aparece como fuerza agente de una reflexión artística más radical sobre la idea de arte y, al mismo tiempo, de una descomposición crítica de las normas, las categorías y los principios estéticos tradicionales. Se vuelve visible una idea de arte para la cual la relación crítica con cualquier normatividad estética dada se torna un aspecto constitutivo.

Lo que aún queda por discutir es la tesis de Adorno concerniente a la negatividad del arte en el sentido de su relación crítica con la realidad social. Adorno ocasionalmente afirma que toda obra de arte auténtica es, a causa de su carácter “asocial”, “una negación determinada de una sociedad determinada”. *Prima facie*, esta idea no resulta demasiado convincente, por empezar debido a que parece ser incompatible

con el aspecto procesual de las obras artísticas, mediante el cual se resisten a cualquier fijación relativa a “mensajes” definitivos o a la verdad. Sin embargo, Adorno está de hecho al tanto de tal cosa. Esto se torna claro cuando habla, por ejemplo, del posible impacto social del arte. Entonces refiere a la “participación” del arte “en aquel espíritu que contribuye a los cambios sociales de manera subterránea y que se solidifica en las obras de arte” (ÄT 343, 359). Y continúa: “las obras de arte afrontan las necesidades predominantes arrojando una nueva luz sobre lo familiar, que es su tendencia intrínseca” (ÄT 345, 361). Tales enunciados deberían ser suplementados por otros, en los que Adorno habla de la “invasión de lo que antes era tabú” en el interior de la obra de arte (ÄT 137, 144) o el poder revelador de mundo del arte y el de permitir nuevas experiencias (v.g., en su ensayo sobre Eichendorff, 11, 84). Sin dudas, estas fórmulas sugieren que el aspecto crítico del arte y el afirmativo no pueden estar rigurosamente separados el uno del otro; más aun, en lo que refiere a los impactos prácticos que conlleva el arte en tanto estéticamente experimentado, estos deben emerger del juego reflexivo de una experiencia estética que, antes que nada, se entrega a sí misma a la procesualidad de la obra de arte. La relación reflexiva específica con el mundo y con nosotros mismos en la que nos coloca la experiencia estética funciona, por así decirlo, como un medio para abrir nuevos espacios de verdad y de experiencia y, por lo tanto, indirectamente –en lo concerniente a los impactos extra-estéticos del arte–, como un medio para abrir discursos y experiencias sociales. Las obras de arte, sin suponer respuestas definitivas a preguntas definitivas, pueden dar lugar a nuevos espacios de experiencia, verdad y articulación; pueden cuestionar patrones experimentales cristalizados y modos de ver el mundo; pueden echar por tierra la familiaridad de lo familiar al arrojar nueva luz sobre ello; pueden llevar al frente aquello que estaba suprimido o que representaba un territorio extranjero en y para el sujeto de la experiencia y de tal forma pueden iniciar, asimismo, procesos de reflexión

extra-estéticos. Mas aquello que hacen y la manera en que lo hacen sólo puede ser mostrado por la crítica de obras de arte específicas; mi propuesta consistiría en que es de este modo como deberíamos interpretar la fórmula adorniana de la “negación determinada de una sociedad determinada” de la obra de arte.

II. FALENCIAS DE LA ESTÉTICA DE ADORNO, EN PARTICULAR DE SU FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Es indudable que la estética de Adorno conserva ciertos rasgos de una estética normativa en el sentido en el que él mismo ha criticado. No constituye ninguna novedad afirmar que su filosofía de la música, en lo que concierne a la organización sintáctica del tiempo musical, fue orientada de acuerdo con el linaje Beethoven-Brahms-Schönberg y, en relación con la superación de la tonalidad, siguiendo la línea Beethoven-Wagner-Schönberg. Tal cosa ha determinado una visión unilineal de desarrollo progresivo del material musical por parte de Adorno y lo ha llevado a ignorar, en gran parte, genealogías de música moderna y postonal como las iniciadas por Debussy, Varèse o Mahler. Incluso en su tardía conferencia de Kranichstein, “Vers une musique informelle”, Adorno se aferra a su concepción dinámico-teleológica de la temporalidad musical, tal como la ve prefigurada en el procedimiento motivico-temático –o aquel de la “variación desarrollada”– en la música germano-austríaca que va desde Beethoven hasta Schönberg. Constituye la idea de una música que se despliega de acuerdo a una lógica temporal y que gana un carácter discursivo a través de tal lógica, idea que creyó amenazada no sólo por la música dodecafónica y el serialismo, sino –más generalmente– por varias tendencias de “espacialización” de la música moderna. La crítica de Adorno a Debussy y a Stravinsky presente en su *Filosofía de la nueva música* es un notable ejemplo; en la espacialización de la música que

criticó en sus obras vio el “testimonio de un pseudomorfismo de la pintura trasladado a la música; en su núcleo más profundo, la abdicación de la música” (PdnM 191, 174). Sin dudas, tanto la ya mencionada conferencia de Kranichstein como otros ensayos tardíos muestran también parte de la habilidad de Adorno a abrirse a nuevas experiencias y argumentos; no sólo considera aquí al serialismo, al que todavía criticaba vehementemente siete años atrás en su radioconferencia “El envejecimiento de la nueva música”, como un pasaje productivo hacia una música informe y postonal, sino que también intenta integrar aspectos aleatorios y estáticos de la música de posguerra a una versión más elaborada de su idea de la temporalidad musical. Las reflexiones de Adorno sobre Stravinsky y Debussy y en cierta medida su perspectiva del panorama completo de la música moderna han cambiado; incluso ha intentado incorporar parte de la música de Cage, aunque en oposición a la visión de Cage de sí mismo, dentro de su visión global de la música. Considero que el límite de la disposición de Adorno a la autorrevisión habría sido alcanzado con la música minimalista, con la utilización experimental de sonidos y ruidos en el contexto del arte conceptual y del movimiento Fluxus y con los distintos tipos de instalaciones sonoras contemporáneos. Quizás podría decirse que Adorno permaneció abierto a y preparado para revisar sus puntos de vista con respecto a todas aquellas formas de nueva música que de un modo u otro todavía correspondían al paradigma tradicional de la obra musical notada y a las formas de recepción y escucha acordes con él.

Me ocupan aquí, sin embargo, las limitaciones de la estética musical de Adorno, que están sin dudas conectadas con su fijación con la tradición musical germano-austríaca fuente de sus experiencias musicales fundamentales, pero que también se vinculan a su concepción de la industria cultural. El capítulo de la *Dialéctica del Iluminismo* dedicado a la industria cultural describe la fase final de una historia de de-

clinación cultural, historia que en cierto modo se ha movido en dirección opuesta a la del progreso musical; lo que se asume, de manera más o menos implícita, como punto de partida de este desarrollo histórico es el ascenso revolucionario de la burguesía a fines del siglo XVIII, así como la cultura que trajo consigo. La Revolución Francesa, la filosofía alemana y la cultura artística de la época revolucionaria de la burguesía coinciden, según Adorno, en la promesa de una “asociación entre seres humanos libres” (DA 91, 110), la cual, sin dudas, fue asimismo utilizada para disimular el verdadero carácter de la emergente dominación de clase por parte de la burguesía. “La emancipación de la burguesía tuvo su eco musical. No obstante, ni estéticamente ni en la realidad fue ésta equivalente a la emancipación de la humanidad que había proclamado. La humanidad está limitada por el carácter clasista de la sociedad burguesa.” (Mahler 186). Por lo tanto, no fue ninguna edad de oro, después de todo; sin embargo, a la luz de la decadencia histórica subsiguiente comienza a mostrarse como tal, decadencia histórica a través de la cual las formas reificadoras de la racionalidad instrumental y la racionalidad de intercambio capitalista, según Adorno, han transformado exitosamente a las promesas de la cultura y el iluminismo burgueses en su opuesto. El resultado, considera, fue la industria cultural moderna: el Iluminismo como engaño de masas. Se puede parafrasear este punto afirmando que hubo una vez un período de la cultura en el que no sólo el gran arte era posible, sino que éste estaba en concordancia con las tendencias más avanzadas de su tiempo, es decir, acorde no únicamente con un colectivo humano futuro imaginario –como lo postula Adorno para todo el arte–, sino además con un colectivo histórico real en sus aspiraciones de emancipación. Durante el tiempo en que sobrevivió algo de esta constelación, incluso el arte “ligero” o “bajo” –v.g., en las operetas o los vales vieneses– era aún, como lo expresa Adorno, “decentemente posible”. (“Introducción a la sociología de la música”, 14, 200). Con la victoria final de la industria cultural, sin embargo, esta constelación

llegó definitivamente a su fin, y el cambio de constelación social afectó tanto la esfera “elevada” como la “baja” de la cultura. Puesto que ambas están sujetas al “dictamen del beneficio sobre la cultura” (PdnM 10, 19), ambas pierden su inocencia. Esto es, desde el punto de vista de Adorno, particularmente cierto en el caso de la música, puesto que las formas de escucha regresiva promovidas por la industria cultural no sólo pervierten a la música baja, que es producida sólo para la falsa satisfacción de falsas necesidades, sino que también hacen otro tanto con las mismas obras clásicas. “Son depravadas (...). La reificación afecta a su estructura interna” (FMRH 281). Por lo tanto, la música como una forma de arte solamente puede sobrevivir en una esfera que “se encuentre aislada de la cultura oficial” (PdnM 10, 19), que represente una vanguardia cuya música, como lo expresa Adorno sobre el final del capítulo dedicado a Schönberg de su *Filosofía de la nueva música*, “ha tomado sobre sí toda la oscuridad y la culpa del mundo” y “agota toda su belleza en rehusar toda apariencia de belleza (...). Nadie quiere tener que ver con ella (...). Es el verdadero mensaje en la botella del naufrago”.

Naturalmente, la terrorífica pintura de Adorno de la industria cultural no debería ser tomada de modo exageradamente literal, al igual que en general la *Dialéctica del Iluminismo* en sus pasajes más radicales. Interpretaré ambos textos como construcciones experimentales que nos hacen conscientes de un peligro real y quizás letal que, aunque se ha tornado suficientemente manifiesto en el terror de los sistemas totalitarios, acecha ya en la sociedad capitalista como su lado oscuro –como una pesadilla que bien podría hacerse realidad. Cabría hablar de un proyecto crítico que actúa estratégicamente con mecanismos de exageración y sobreiluminación de los aspectos corruptores de la cultura contemporánea. Gran parte de la obra de Adorno, en particular aquellos pasajes en que él mismo analiza contratendencias y distingue su concepción de la industria cultural moderna, puede ser

leída como apoyo de esta interpretación. –Esto mismo es ya cierto en el caso de la *Dialéctica del Iluminismo* de Adorno y Horkheimer.– Y sin embargo da la impresión de que Adorno ha tomado su consideración negativa sobre la industria cultural, en lo que refiere a la depravación de la música “baja”, de manera bastante literal. Esto explica su veredicto inflexiblemente negativo en lo concerniente al jazz y a la música popular contemporánea en general, a los que ha acusado una y otra vez con los cargos de reificación, fetichismo y manipulación regresiva. Considero que podemos lograr una visión más específica de las falencias de la estética musical de Adorno y de su estética toda si analizamos más en detalle su fallo acerca del jazz –y, por añadidura, sobre la música pop.

En lo referido al jazz, Diedrich Diederichsen ha señalado que Adorno –contrariamente a la mayoría de los críticos culturales conservadores– ha hecho una descripción bastante precisa del fenómeno musical del jazz para luego agregar que ha sacado consecuencias erróneas a partir de ésta. Mientras Adorno deriva una crítica devastadora del jazz de su descripción del fenómeno musical, viendo en sus “gestos rebeldes” sólo “la tendencia a la obediencia ciega, de modo muy similar al tipo sadomasoquista descrito por el psicoanálisis” (Jazz, 122, 124), Diederichsen ha vuelto esta descripción de Adorno contra Adorno mismo. “Tales canciones y marchas [del jazz temprano] han depravado, en última instancia, precisamente las formas culturales de los opresores y se tornaron útiles herramientas con las que resulta posible realizar algo por completo diferente. Aparte de este uso paródico y en todo caso instrumental de la música europea, surgió del jazz el empleo formativo específico de las unidades básicas de tema y solo: el tema era convención europea depravada y sobreornamentada (zugespitzte und überdrehte); el solo, su negación, un escape –una salida. Aquí Adorno escuchó –sin dudas con cierto derecho– la «caza», «la persecución del rezagado por los sabuesos» y «en el program, el

patrón de conducta de la diversión transformándose en crueldad», mas sin buscar correlatos de estos rasgos en la experiencia afroamericana. De haberlo hecho, habría podido comprender el escape del solo, el lenguaje completamente diferente que comenzó a articular en contraste con aquel del tema, como la negación de la música desde la que se desarrolló” (Diederichsen 3). El análisis de Diederichsen, como puede verse a partir de lo que he citado, es notable en tanto análisis musical y sociológico realizado en un espíritu similar al de Adorno, pero con resultados que son diametralmente opuestos a aquellos a los que llega este último.

Diederichsen ha hecho extensiva su interpretación del jazz a la música pop, pese a que ve a esta última como un nuevo comienzo, *luego* de la victoria final de la industria cultural: la música pop fue integrada desde un principio a la industria cultural. Por otra parte, se construye con materiales y signos “que inicialmente eran sólo remanentes al modo de desechos de lo que la música alguna vez supo ser, pero que luego fueron resignificados con nuevos sentidos y promesas de liberación” (Diederichsen 4). Puesto que el pop fue así apañado desde un comienzo por la industria cultural, los efectos de ésta –tales como la estandarización del fetichismo de los detalles– formaron siempre parte de su constitución interna; mas precisamente en estos aspectos, la industria cultural demostró –contrariamente a lo que afirmaba Adorno– estar abierta a una resignificación subversiva de los signos. La utilización de los medios técnicos por parte de la música pop “a menudo se asemeja más al empleo de detalles sonoros y logos que a la utilización de signos y sistemas de signos para la construcción de estructuras musicales [en el sentido tradicional], pero la música pop siempre ha conservado una tensión entre estos dos extremos –el de carácter de mercancía vacía y el de un lenguaje subcultural nuevo y a veces clandestino–, tensión que no puede ser resuelta en una u otra dirección” (Diederichsen 5).

Adorno siempre ha hecho hincapié en el carácter latentemente colectivo de toda música que, según su punto de vista, ésta heredó de sus orígenes mágicos y rituales: la música dice “nosotros”, en ella llega a expresarse un colectivo real o imaginario. No obstante, en tiempos de una industria cultural completamente desarrollada, un *nosotros* auténtico sólo puede expresarse como un *nosotros* futuro posible en la nueva música avanzada con la que “nadie quiere tener nada que ver”. El compositor avanzado conserva la idea de una humanidad liberada y solitaria por medio de un rechazo inflexible a ceder a las falsas necesidades del auditorio regresivo. No obstante, en la afirmación de Adorno según la cual un *nosotros* auténtico sólo puede hallar una voz bajo las condiciones de la industria cultural en los compositores avanzados que son exilados de la sociedad, sale a la luz un aspecto elitista-burgués de la estética adorniana, que ha sido legítimamente criticado por escritores avocados a la cultura pop, en particular en el marco de la Escuela de Estudios Culturales de Birmingham. El cuestionamiento se dirige en igual medida al concepto negativo-totalizador de “industria cultural” como “sistema” que extingue todo lo auténtico, no-idéntico y local. Algunos de los críticos arguyeron contra Adorno que la industria cultural misma, con sus tendencias de nivelación hacia abajo y de reificación, genera a y es dependiente de contrafuerzas que actúan en oposición a tales tendencias; contrapartes por las cuales los potenciales creativos y subversivos de la música pop han sido una y otra vez renovados en diferentes contextos particulares. Pero si esto es así, se hace posible una perspectiva sobre los aspectos sociales, identitarios y generadores de comunidad de la música pop, lo cual es bastante diferente a aquello que la división adorniana de la totalidad de la música en las esferas correspondientes a la cultura alienada y a la de una vanguardia auténtica permite. Desde el jazz temprano hasta el hip-hop y la música *drum ‘n’ bass*, dichos aspectos sociales han sido constitutivos de la música pop. A través de

la interacción entre intérpretes y *fans*, se constituye un *nosotros* (local), una comunidad de signos y parte de una identidad común. Sin importar cuán frágil y vagamente circunscripto pueda estar tal *nosotros*, cuántas veces sea transformado en un *nosotros* reificado por la industria cultural, la música pop, a través de sus potenciales estéticos de subversión e innovación, ha constituido una y otra vez un medio de autoarticulación transubjetiva para minorías opositoras, particularmente de culturas jóvenes, en un sentido emancipatorio, quizás *expresando* la alienación mas no siendo simplemente un síntoma de ella. Un ejemplo lo constituyen las distintas formas de rock desarrolladas en el contexto del arte pop, en especial en la *Factory* neoyorquina de Andy Warhol, a través de las cuales surgió por primera vez una cultura musical que ponía agresiva y juguetonamente en cuestión estereotipos de género rígidamente –también desde el punto de vista estético– establecidos. Otro, la música *drumm ‘n’ bass* asentada en una cultura juvenil predominantemente negra de Londres, sobre la cual ha escrito Angela McRobbie; McRobbie ha hecho especial hincapié en el modo creativo y estéticamente reflexivo en que experiencias de discriminación muy específicas han logrado dar con una expresión artística en esta música. Lo que parece ser característico de esta y de otras formas de música pop, y ciertamente también del jazz temprano, es que los aspectos afirmativos y subversivos no pueden ser separados el uno del otro: considero que es posible hablar de una afirmación subversiva de un *nosotros* que quiere hallar una salida de los aspectos represivos de la vida que le son prescriptos por su contexto social y que quiere ser reconocido por medio de su autoarticulación estética, mas sin identificarse a sí mismo con el *nosotros* universal de una humanidad liberada. El carácter colectivo del arte que Adorno veía prefigurado en su origen mágico y ritual, se renueva, podría decirse, de un modo subversivo y descentrado, aunque real y no meramente imaginario, en la cultura de la modernidad posmetafísica y como parte integral de una industria cultural que necesita de la

innovación permanente en la misma medida en que amenaza la integridad de los productos culturales.

El *nosotros* específico y con frecuencia subversivo que usualmente se ha formado en los contextos locales de música pop innovadora, no es el *nosotros* universal de una humanidad liberada postulado por Adorno en relación a la música auténtica de la vanguardia. No es tampoco, aunque presente aspectos específicos de clase, el *nosotros* de una clase social encaminada a su emancipación. El carácter subversivo de este *nosotros* está más bien ligado a contextos locales, a experiencias específicas y constelaciones sociales, cuya significación tenderá siempre a perderse en el proceso de distribución global si ésta no es “transportable” o “generalizable” junto con la música en la que estas experiencias y constelaciones han encontrado su expresión y si no es creado algo nuevo por medio de una apropiación local y una resignificación de la música globalmente distribuida. El *nosotros* universal que logra ser expresado, según Adorno, por las obras de arte auténticas es, podría decirse, reemplazado por varios *nosotros* involucrados en los conflictos, las derrotas y las rebeliones de sus respectivos lugares y épocas; ningún *nosotros* universal se prefigura en ellos, sino que uno minoritario se articula en cada caso a sí mismo y, a modo de protesta contra un *nosotros* dominante y represivo, demanda reconocimiento.

Esto sugiere que además del núcleo temporal que Adorno reclama para todo arte auténtico, este arte –y quizás el arte en general– también posee un “núcleo local”, de modo que lo que él afirma acerca de las obras de arte del pasado, también sería válido para el arte como siendo “transportado” a través de las distancias geográficas, o acaso siendo globalmente distribuido. Nadie puede establecer anticipadamente hasta dónde llegan a mantenerse vivas las producciones artísticas a través de las distancias temporales y espaciales, y sin embargo

Adorno aún estaría en lo cierto cuando sostiene que las obras de arte auténticas “se entregan por completo al horizonte experiencial de su tiempo” –lo que ahora debería leerse como “a su situación histórica”; por esta sola causa tiene la posibilidad de sobrevivir de manera estética distancias de tiempo y espacio incluso en un mundo que técnica y económicamente –y quizás algún día también en lo relativo a sus aspiraciones democráticas y emancipatorias– está a punto de volverse sólo uno.

Incluso concediendo que la música pop se ha convertido en una forma de arte autónoma, difícilmente puede negarse que constituye una esfera artística significativamente diferente a aquella de la música “clásica”. La música pop no puede ser entendida, en tanto fenómeno puramente musical, a la manera tradicional de la música “absoluta”, con sus convenciones en lo relativo a la notación, la interpretación en la modalidad de concierto y la escucha concentrada, sino únicamente como una constelación de factores, en la que la interpretación improvisatoria, el uso específico de la voz y del texto, el carácter social, la construcción de imagen y los elementos identificatorios –estrellas–específicos y la participación corporal de los receptores –pista de baile– marcan un campo estético sólo en su interdependencia. Esto significa que en lo referido a la música “clásica” (tradicional) y la música pop es posible hablar de dos culturas musicales que son, en cierto sentido, inconmensurables entre sí e inconmensurables asimismo con respecto a la diferenciación entre criterios académicos y extra-académicos de reclutamiento y profesionalización de músicos. No obstante, ha habido numerosos contactos y transferencias entre los dos “sistemas”, más significativamente en el caso del minimalismo musical y la música pop en la escena de vanguardia neoyorquina de los años sesenta. Una característica de los contactos y transferencias entre el minimalismo y el rock es que fueron efectivas en los dos sentidos, de modo que en este punto la distinción entre “elevada” y “ba-

ja” pierde firmeza en su fundamento. De allí en más las influencias entre el arte elevado y el arte bajo serán diferentes de lo que eran en el pasado, ya que –incluso aunque su inconmensurabilidad aún persiste en cierto modo– serán mutuas, en tanto transferencias entre dos esferas artísticas que pueden, en ambos casos, caracterizarse por una oposición entre una corriente dominante y una vanguardia. Tales influencias e inspiraciones mutuas no se dieron solamente entre el minimalismo y el rock: ciertas innovaciones musicales de Stockhausen fueron recibidas con entusiasmo por los músicos pop; inversamente, la música pop ha dejado sus rastros productivos en la música clásica reciente, por ejemplo, en la producción de Bernhard Lang y Gene Coleman, cuyas composiciones han abierto nuevos campos de experiencia a la música “clásica” por medio de la integración de elementos improvisatorios y de la música pop en estructuras musicales complejas.

Considero que sin dudas debería suponerse que la interacción entre las dos culturas musicales tendrá, por ahora, el carácter de una experimentación productiva con la transgresión de las fronteras mas sin borrar las diferencias entre ambas –al menos no será así mientras siga existiendo música compuesta relevante en el sentido en que lo piensa la tradición europea. Sin embargo, podría surgir un desafío para la nueva música clásica “compuesta” a partir de la intermedialidad característica de la música pop. Después de todo, la tendencia hacia una intermedialidad explícita y, consecuentemente, hacia un cuestionamiento de las fronteras tradicionales entre las artes es operativa en muchas formas artísticas y, ciertamente, también lo es en los elementos teatrales y orientados a la acción de la nueva música “clásica”. Y, no obstante, la primacía estética de la llamada música “absoluta” no ha sido hasta ahora seriamente puesta en cuestión. Es concebible, de todos modos, que los potenciales actuales de innovación musical surgirán de un entrelazamiento (“*Verfransung*”) intermedial de las artes

mucho más de lo que la idea de música absoluta permite pensar. En cualquier caso, una música “clásica” de avanzada que se relacionara, como lo quiso Adorno, de un modo tan elitista y despectivo con la música pop, sus potenciales estéticos y las experiencias sociales que articula, podría verse amenazada por el riesgo de caer en el academismo, lo que significaría la pérdida de su “núcleo temporal” –i. e., su calidad de estar relacionada significativamente con las experiencias existenciales y los conflictos y constelaciones sociales de nuestro tiempo.

Adorno ha reconocido la posibilidad de contactos y transferencias entre la música “elevada” y la “baja”, hasta fines del siglo XIX, cuando la influencia de la música “elevada” a la “baja” se dio en el modo de un uso simplificado y “estandarizador” de elementos de la música “elevada” en la producción de música para el entretenimiento o de música de baile. Las transferencias de la música “baja” a la “elevada”, por su parte, ocurrieron a la manera de una invasión de elementos “plebeyos” y de la música popular, en el sentido de una corriente de fuerzas vigorizantes desde la música “baja” hacia la “elevada”, a través de la cual, en ocasiones, la música elevada recibió efectivamente nuevos impulsos. Tal cosa, no obstante, llegó a su fin, según Adorno, con el comienzo de la música avanzada moderna. Las dos mitades del todo musical se apartaron demasiado una de la otra; y donde, como sucedió con Mahler y Berg –Stravinsky ya no contaba y Bartók constituía un caso especial que no podía ser integrado en la imagen total– distintas formas de la música “baja” invadían la “elevada”, lo hacían al modo de instancias dañadas, es decir, como trozos de memoria que o valían como emblema de la mutilación cultural del oprimido como en el *Woyzeck* de Berg o en tanto dañadas eran negadas y transformadas en música elevada por medio de un gesto salvador. En la marcha fúnebre de la sonata para piano en La bemol mayor de Beethoven todavía puede oírse el eco de la Revolución Francesa en un sentido

afirmativo y heroico, mientras que en las marchas de Mahler, según Adorno, se articula sobre todo la perspectiva de las víctimas, que fueron “abducidas” por estas piezas (Mahler 309).

Sin embargo, la música de Mahler ocupa un lugar singular en los escritos de Adorno, puesto que considera a los elementos de la música baja en Mahler no sólo como depravados, sino también como una suerte de antídoto a la “pérdida de *Stimmigkeit* [de auténtico valor estético]”. “De manera jacobina, la música baja toma por asalto a la música elevada”, afirma Adorno con abierto entusiasmo al hablar de la música de Mahler; respecto de ésta también dice que inicia “un juicio revisionista contra la partición de la música en elevada y baja”. En este punto, se hace visible un aspecto de la postura de Adorno frente a la música –y al arte en general– que va en contra de los rasgos herméticos de su filosofía de la música; esto es, un motivo que se encuentra subterráneamente presente en todos los escritos de Adorno sobre arte, al cual, no obstante, no pudo hallarle sitio legítimo en su concepción negativo-totalizante de la industria cultural. Cuando sostiene explícitamente tal aspecto, lo hace por lo general sólo en un sentido orientado hacia el futuro y utópico. Si, sin embargo, la industria cultural no es un sistema de alienación tan cerrado como Adorno hubo de concebirlo, entonces este motivo o este ensamble de motivos que van en contra de su elitismo hermético cobra nueva importancia en relación con el arte y la música contemporáneos.

En el capítulo sobre la “música ligera” de su *Sociología de la música*, a propósito de un abordaje crítico de los *hits* (Schlager) populares, Adorno, relativizando su crítica, hace un agregado sobre las cualidades *positivas* de estos clásicos. “Es posible observarlo en un logro paradójico: por ejemplo, por medio de la utilización de un material completamente depravado y de bajo nivel para articular musicalmente –y quizás de manera expresiva– algo lo bastante específico y único.

En tales productos el idioma se ha vuelto una segunda naturaleza que admite espontaneidad, ideas musicales (Einfall), inmediatez. La reificación aceptada como cosa obvia en Estados Unidos de tanto en tanto se convierte de manera natural en la apariencia de algo humano y próximo, y no constituye mera apariencia. Es posible sacar a partir de esto algo en limpio acerca de la música elevada y la baja. En la música ligera encontró refugio una cualidad que fue perdida por la música elevada pero que alguna vez le fue esencial y por cuya pérdida algún día tendrá que pagar un alto precio: aquella del relativamente autónomo y cualitativamente diferente momento singular en su totalidad” (14, 16). Diederichsen describió a la estandarización y la fetichización de los detalles sonoros como características de la música pop; en el pasaje recién citado, Adorno sugiere, de manera contraria a que normalmente afirmaría, que en tales rasgos de la música “baja” algo que le es esencial a la música podría ser preservado, algo que la música elevada corre peligro de perder. Adorno también se ocupa del derecho del “momento singular cualitativamente diferente” en su ensayo sobre los “Schöne Stellen” (Detalles bellos). Y en su trabajo sobre Mahler afirma: “El carácter drástico e inmediatamente atractivo del momento musical singular, que no puede ser sustituido por nada más y no puede ser olvidado, el poder del nombre, se ve mejor preservado a menudo en la música *Kitsch* y vulgar que en la elevada, que incluso antes de la época del constructivismo radical sacrificó todo esto al principio de estilización”. En otro sitio Adorno habla de los “remantes de aquel carácter intoxicado y orgiástico” de las formas más antiguas del arte bajo, “al cual la música elevada en el proceso de racionalización y logicización desterró de sí misma” (14, 199), para luego agregar que la música elevada “al recordar la injusticia que cometió contra la mayoría” –injusticia que está implicada en su proceso de progresiva intelectualización–, una y otra vez ha absorbido elementos de la música baja para sí –una corriente de fuerzas revigorizantes de lo bajo a lo elevado. Esos restos de un carácter intoxicado y orgiástico

que Adorno adjudica a formas antiguas de arte bajo, poseían, por supuesto, aspectos colectivos en un sentido muy real. Algo de esto, parece ser, ha sido recuperado por la utilización experimental y estéticamente reflexiva de la psicodelia en la escena neoyorquina de los sesentas, esto es, en el contexto de la música minimalista, el arte pop y el rock (Diederichsen). Lo notable es que Adorno, quien seguramente hubiera aborrecido estas tendencias artísticas, opone sus “contrapartidas” genealógicas –las formas antiguas del arte bajo– al constructivismo modernista de un modo que encuentra un sorprendente paralelismo con la oposición artísticamente motivada de las vanguardias neoyorquinas a este mismo constructivismo. Quizás ya no resulte tan sorprendente que incluso el tipo de escucha “regresivo” de la música, al que Adorno usualmente consideró como uno de los efectos negativos fundamentales de la industria cultural, aparezca en determinados momentos bajo una nueva luz: “pese a que la escucha regresiva ciertamente no puede ser vista como síntoma de progreso en lo tocante a la conciencia de la libertad, puede convertirse en algo positivo una vez que la sociedad abandone el camino de la eterna repetición de lo mismo” (14, 49). Naturalmente, Adorno acepta esta perspectiva quasi-benjaminiana sólo en tanto utópica y expresada en el tiempo futuro; pero el hecho de que la deje abierta como perspectiva en un futuro posible muestra algo acerca de su manera de ver las posibilidades de la música y de la experiencia musical que a causa de su concepción negativo-totalizante de la industria cultural sólo podía proyectar al futuro. En este mismo modo proyectivo Adorno le da un lugar positivo al *amusement*: “El *amusement*, completamente emancipado, no sería la antítesis del arte, sino el extremo que lo toca. El absurdo de Mark Twain, con el cual la industria cultural estadounidense ocasionalmente coquetea, podría ser un antídoto para el arte. Mientras más seriamente se toma el arte su tarea de oponerse a la realidad, más comienza a asemejarse a lo serio de la vida real, es decir, a su opuesto.” (DA 142, 64). Y poco después en la *Dialéctica del Iluminismo* se lee:

“En aquellos rasgos que la acercan al circo, en la osadía obstinadamente insensata de los domadores, los acróbatas y los payasos, en la «defensa y justificación del arte corpóreo contra el espiritual», la industria cultural conserva la huella de algo mejor.” (DA 143, 165, cita de Wedekind).

Por último, en su *Composición para el cine*, co-escrito por Hanns Eisler, se describe y legitima un rol y una experiencia de la música – ciertamente relevante también para otras formas musicales usadas en combinación con otros medios, de manera notable con respecto a la música pop– que una vez más es claramente contraria al ideal adoniano de escucha “estructural”. “La música para películas”, escriben los autores, “es una música que no se escucha con atención”. Y esto los lleva a reclamar un tipo de música para las películas “que pueda ser aprehendida si es escuchada distraídamente y sin atención, sin que, no obstante, se mueva en el terreno trillado de las asociaciones estereotípicas (...). El compositor, entonces, debería afrontar una tarea que sería bastante nueva y peculiar y que daría lugar a peculiares perspectivas, por ejemplo, la labor de producir algo de calidad que sin embargo pueda aprehendido incidentalmente en una sola pasada fugaz (...). La música de cine debe irrumpir y centellejar” (15, 142 f). Una vez más, Adorno –junto con Eisler– concibe posibilidades musicales que no cuadran con la concepción negativista de una nueva música espiritualizada y herméticamente cerrada.

En este punto, debería hacerse hincapié en que las consideraciones de Adorno acerca de los peligros que pueden amenazar a la música “espiritualizada” –o intelectualizada– de la vanguardia europea no deberían pensarse como crítica legítima a las obras más significativas de los compositores vanguardistas europeos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Sería absurdo acusar a obras como *Kontakte o Mikrophonie I* de Stockhausen, el *Prometeo* de Nono o *Mensajes de la*

difunta R.V. Trousova de Kurtág, para mencionar sólo unas pocas, de academicismo o falsa espiritualización. Con mis citas de Adorno apuntaba a algo diferente: intentaba señalar algunos motivos del pensamiento adoniano sobre la música –y el arte en general– que claramente trascienden al negativismo hermético que en su *Filosofía de la nueva música* declaró como única opción viable para una auténtica nueva música tras la victoria de la industria cultural. Podría aun hablarse del sueño de Adorno de una música nueva diferente, que fue alimentado por sus experiencias musicales más gratificantes, incluyendo aquellas de la música “baja” que se remontan a su niñez junto a su madre y su tía, para las cuales vio que ya no existía un lugar legítimo en la época de la industria cultural. En los rasgos salvajes, absurdos, corporales y exagerados de la música pop no pudo reconocer nada que se asemejara a su sueño. Considero, por otra parte, que esto no se debió solamente a su concepción negativo-totalizante de la industria cultural, sino también a su fijación con la tradición de la música germano-austríaca, que –aun en el caso de la música “baja”– constituyó la fuente de sus experiencias más gratificantes (Diederichsen). Tal cosa ha determinado por completo las categorías musicales de Adorno y su concepción de una temporalidad y una organización musical auténticas y de su adecuada recepción. El peso de aquellas experiencias, sobre cuya base Adorno delineó sus reflexiones estéticas y filosóficas más importantes, también determina el punto ciego de su filosofía de la música, que lo tornó en un censor burgués-elitista de una música a la cual no pudo ni quiso acceder. Considero que es posible afirmar algo similar con respecto a otras formas de arte frente a las cuales Adorno ha o hubiera mostrado cierto recelo: el arte pop, el cine o las nuevas formas multimediales de teatro de inspiración pop, por ejemplo.

Por lo tanto, sin dudas existe un elemento de elitismo burgués en la estética de Adorno que lo ha hecho vulnerable a una crítica que lo es-

tima como un representante de la ideología estética burguesa. No obstante, ésta frecuentemente ha ignorado el hecho de que él mismo fue el crítico más declarado de las ideologías estéticas burguesas y, por la misma causa, un crítico radical de la sociedad burguesa. No considero que las reflexiones fundamentales de su filosofía y su sociología del arte –centrándose en su análisis del arte como autónomo y como *fait social*– hayan sido superadas por teorías más recientes, ni en el campo de la estética ni en el de los estudios culturales. Pero para comprender tal cosa es necesario realizar una lectura productiva de Adorno que vaya más allá del horizonte limitado de aquello que pudo experimentar como arte genuino.